

セザンヌにみる近代の美術概念 —グリーンバーグのモダニズム論から—

本 田 悟 郎

宇都宮大学教育学部紀要

第65号 第1部 別刷

平成27年（2015）3月

A Study on the Concept of Modern Art in Paul Cézanne
“Consideration of Clement Greenberg’s Modernism Theory”

HONDA Goro

セザンヌにみる近代の美術概念 —グリーンバーグのモダニズム論から—

A Study on the Concept of Modern Art in Paul Cezanne “Consideration of Clement Greenberg’s Modernism Theory”

本田 悟郎
HONDA Goro

1. はじめに

本稿では、絵画から文学性を排除し、絵画の造形性に向き合うことで同時代と後の20世紀美術へ多大な影響を及ぼしたポール・セザンヌ（Paul Cezanne, 1839-1906）の絵画について論考する。伝統的な西洋絵画の描法や同時代の印象派の画家たちとの比較を踏まえ、セザンヌ絵画の変遷を辿るとともにその造形性を捉えることとする。また、美術史における記述に加え、後の批評や芸術学上の学的研究を視野に入れ、本論では、特に20世紀の美術批評家クレメント・グリーンバーグ（Clement Greenberg, 1909-94）によるモダニズム論からセザンヌが導いた新たな地平を検証する。これらにより、近代以降の美術概念形成におけるセザンヌが果たした役割を明らかにすることが本論の課題である。

2. 初期の作品

セザンヌはフランス南部のエクサンプロバンスに生まれた。初期の作品には、西洋絵画の伝統的な手法に倣って文学や神話などから想を得た後年の作品とは異なる傾向を見ることができる。《四季》^(図1)は、銀行家の父ルイ＝オーギュスト・セザンヌが1859年に購入したプロヴァンス州総督の別邸ジャス・ド・ブッフアンの大広間に収められた作品である。若き日のセザンヌはその三階建ての邸宅で作品制作に励み、大広間の室内装飾のためにこの作品を描いた。しかし、なぜかこの作品には、当時の新古典派の巨匠ドミニク・アングルの名で偽の署名が入れられていた。この不可解な行動は若き日のセザンヌによる自身の画家としての未来に向けた何らかの決意表明であったのだろうか。

この時期には、他にも《聖アントワヌの誘惑》^(図2)のように、過去の巨匠たちにも扱われてきたテーマと同一の宗教的物語性を有する作品を手掛けている。あらかじめ主題を練った上で制作された文学性や物語性を有する絵画である。この点だけを見れば、当時の美術アカデミーやサロンの画家たちと共通する取り組みではあるが、セザンヌにおいては既に構図への主観性が強く、こうした側面は初期のセザンヌの特徴であるとも言えよう。ここに、後につながる造形的な眼差しが潜んでいるのかもしれない。初期のセザンヌはさまざまなジャンルの制作に携わったが、この時期の文学的・宗教的テーマを軸にした制作は、徐々に影を潜めて行くのである。

やがて、セザンヌは画家ピサロらとの交流から1874年および1877年の印象派展へ出品し、その活動に加わった。しかし、その後は、次第にグループからは離れ、独自に絵画探求を続け、自身の関心事である色彩とボリュームによる画面構成に向き合った。印象派の絵画は、神話や宗教、文



図1 ポール・セザンヌ《四季》1860-61年頃、油彩、14×104cm（4点）、左から春夏秋冬、パリ市立プチ・パレ美術館／Quatre saisons



図2 ポール・セザンヌ《聖アントワンの誘惑》1867-69年、油・カンヴァス、54×73 cm、チューリッヒ美術／La Tentation de Saint Antoine

3. 風景の変容

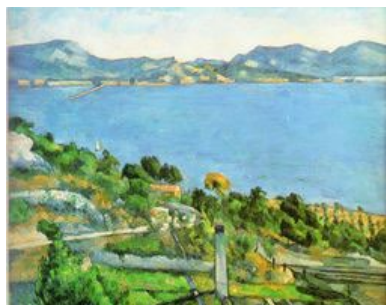


図3 ポール・セザンヌ《レストックから望むマルセイユ湾》1878-79年、油彩、カンヴァス、59.3×73cm、オルセー美術館蔵／Le golfe de Marseille vu de L' Estaque

学をもとした絵画の主題における物語性よりもその造形性に重きが置かれた。このことは、セザンヌにおいても同様であったが、さらにその傾向は強く、これが後のセザンヌの制作の根本を支えたとも言える。

「絵描きにとって、文学に走ってしまうことが何よりも危険なんですよ。」^{〔註1〕}

これは、セザンヌが故郷の幼馴染アンリ・ガスケの息子で詩人のジョワシャン・ガスケに語った言葉である。ガスケは、晩年のセザンヌと交遊し、時には連れ立って外出することもあるほど親しく関わった人物である。ガスケが書き留めたセザンヌの言葉には造形的な諸問題に真っ向から向き合った画家としての思いを窺い知ることができるのである。

ルネサンス以降の西洋絵画は、自然主義を基本理念とし対象の正確な描写をもとに変遷した。また、絵画の主題はセザンヌが絵筆を取るようになった当時においても、風景そのものよりも、神話や宗教、歴史をもとに組み立てられることが主流であった。しかし、セザンヌはそうした絵画における文学性を徐々に排し、それまでは単に主題に関わる演出上の装飾的なモチーフにすぎなかった樹木や静物、それ自体の絵画空間における造形性の追究へと向かったのである。

セザンヌは人物、静物いずれの画題も多数手がけているが、印象派から離れたこの時期から、風景では、サント＝ヴィクトワール山とレストック湾を繰り返し描いている。^{〔図3〕} レストックからピサロに宛てた手紙には次のような言葉が記されていた。

「太陽があまりにも強烈なので、わたしには物体が、白と黒だけでなく、青、赤、茶、紫のシルエットになってしまったように見えるほどだ。」^{〔註2〕}

ここには、既にルネサンス以降の西洋絵画における正確な写実の伝統を覆すような新たな試みが見られるのである。この作品では、筆触を残し重ねることで、モチーフの形態、立体感を持つものへと昇華させている。印象派の絵画ではモ

チーフのフォルムが光の中に溶け込んで行く。つまり、光そのものを描き出していたのが印象派であるのに対し、セザンヌはあくまでもモチーフの描出に固執し、色彩から産み出される立体感を意識していたと言えよう。この作品は同じ場所で数点描かれているが、画面における色彩構成に注目すべき点がある。それは、青と緑が主調となり調和的に構成される場合と青とオレンジの組み合わせにより対比的に画面をまとめる場合とがあったからだ。オレンジは南フランスに特有の温暖な気



図4 ポール・セザンヌ《ポプラ》
1879-80年、油彩、カンヴァス、65×
81.5cm、オルセー美術館蔵/Les peupliers

候を象徴するような色彩であるが、このような鮮明な二色の対比的配置は、後に多くの作品で応用されて行くこととなった。

また、この時期の風景画においては、複数の異なる視点から眺められたモチーフが同一画面に描き込まれ、モチーフの形態が単純化あるいはデフォルメされる傾向も認められる。セーヌ河北側に位置するバティスのマルクーヴィル公園で描かれたポプラにも画面上でモチーフのボリューム感が際立っている。^(図4) 木々は厳格な構成によって配置され、ものとしての存在感を誇示しているかのようである。そこには、同時代の印象派のような光の中に描出された清々しさは見られない

のである。斜めに重ねられた筆触とともに木々の立体感が際立ち、モチーフの存在感を描出している。セザンヌは伝統的な写実から逸脱しながらも絵画平面における物の再構成によって、そのものの固有の存在感を導き出そうとしたのである。また、白と黒による肉づけで明暗法による形態の表現を否定したことは、現実の空間の再現にとどまらず、絵画空間を新たに秩序づけようとする試みであり、このような絵画理念からは、まさに同時代の印象主義をも超越しようとする明確な意志を感じ取ることができるのである。

4. 静物画における新たな表現の探究

1880年前後の時期には、静物画の分野でも興味深い作品が生まれている。^(図5) 静物画は画家自身の手でモチーフを現実の空間において自由に並べかえることができる点で、カンヴァス上でのモチーフの構成をはじめとするさまざまな実験を試みるのに向いていたと言えよう。この時期の静物作品では、モチーフとなる皿や果物などのそれぞれの形状に堅固さが備わり、色彩の鮮やかさや色の深みと相まって、より一層、構図の複雑さを導き出している。さらに、果物やテーブルを見る視点とコップや器の開口部などを見る角度と視点に明らかなずれを生じさせ、あるものだけが絵画空間の中でモチーフとして独立的に際立って描出されるような描き方が試みられている。静物画にリンゴ、オレンジ、洋梨などの他に、皿や果物鉢やテーブルクロスが登場するのは、セザンヌが印象派に関係した時期にも見られるが、この時期、明確に物の並べ方が複雑になり、絵画上では、同一の空間から遊離したかのように、異なる視点から捉えられたモチーフがそれぞれ独立しつつ共存しているのである。時に、机の直線までも歪められ、机をわざと前に傾けることで、画面には動性が与えられる。これらは、ひとつひとつのモチーフをカンヴァスの平面上で関連付けて再構成するための試みなのである。

この時期のセザンヌの静物画における革新と苦心について、E・H・ゴンブリッチは次のように述べている。

「色彩の明るさを殺さず奥行きを感じさせ、奥行きを殺さず整然とした画面構成を実現するために、セザンヌは並々ならぬ努力を重ねた。この苦闘と摸索のなかで、彼が必要とあらば犠牲にしてもかまわないと考えていたものがひとつあ

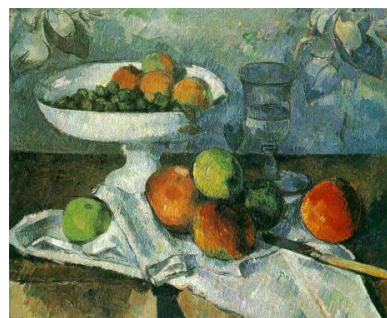


図5 ポール・セザンヌ《静物》1879-82年、油彩、カンヴァス、46×55cm、個人蔵/still life

る。慣習的な意味での輪郭の正確さがそれだ。あえて、自然をねじ曲げようというのではないけれど、望んだ効果が得られるようなら、些細な部分で写実を捨てることになっても、あまり気にしなかった。」^(註3)

セザンヌは、物の形や遠近、左右のバランス、構図の安定性といったことに対する配慮が印象派の他の画家よりも強かったのである。セザンヌにとって、それは、ルネサンスの絵画が導いた現実の再現的写実はおろか、印象主義をも乗り越えることへとつながったのである。

5. セザンヌの苦悩と造形上の革新

線遠近法による正確な写実を犠牲にしながらも、固有色から離れた色彩表現によって、セザンヌの作品は、ルネサンス以降の西洋絵画の伝統からも、印象派の絵画からも解放された独自の境地へと向かおうとしていた。後のデュフィ、ドランらフォーヴィスムの画家、さらには、ピカソ、ブラックらキュビズムの画家が、セザンヌに倣ってレスタックの風景を描いたように、セザンヌによる近代の絵画革命はその後の20世紀の絵画を方向付けるほどの大きな影響を残した。しかし、このようなセザンヌの変革は同時代にはなかなか受け入れられずにいた。

セザンヌの印象派参加と離脱については、文中既に触れてきたが、ここで改めて確認するのであれば、1879年に、セザンヌのサロンへの応募について、ドガが批判的言説を強めたことが、絵画理念の違いという造形的な相違とともに、実質的な大きな要因となったことを強調したい。その後、セザンヌは印象派展への参加をとり止めた。そして、この決断が画家としての現実の立場に大きな問題を生み出してしまうこととなった。それは画家として作品を発表する場の問題である。それまでに二度出品をした印象派展の性質が、サロンに抗するものであったことから、これ以降、セザンヌが作品を公に発表できる場はサロンだけになってしまうからである。印象派を離れてからのセザンヌは、1882年に一度、サロンに人選してはいるが、それ以外では、落選を重ね、ようやく評価されるようになったのは晩年のことであった。

この時期の困難を象徴するかのように、第8回印象派展が開催された1886年には、さらに、セザンヌの理解者として長年親交のあった自然主義文学の大家エミール・ゾラとも疎遠になってしまった。二人の関係性の悪化を物語るかのように、同年のゾラの著書『制作』では、画家として成功できず、苦悩しながら自殺を遂げてしまう主人公が登場した。酷いことに、この主人公の画家のモデルにされてしまったのがセザンヌであった。そして、この本の出版によって、一時は同居をしていたというセザンヌとゾラの交友は途絶えてしまったとされる。

まるで、セザンヌの造形上の革新は皮肉にも画家として画業を重ねる場、或いは人として人生を送る上での場を失ったことでより強固なものとして導かれたかのようなのである。

このような過酷な出来事は続く。画家仲間や近い者以外にも、セザンヌへの当時の世の扱いを象徴するかのような出来事も起こった。1888年の『ラ・クラヴァッシュ』紙面では、19世紀末の代表的なデカダン派作家ジョリス＝カルル・ユイスマンスによって、「三人の画家－セザンヌとティソとワグナー」で、次のように酷評されたのである。

「亡くなったマネよりも印象派の運動に貢献した啓発的な色彩家であるが病んだ網膜の画家。その斬新な視覚で新たな美の徴候を明らかにした画家マネと、この余りにも忘れられた画家セザンヌと要約できよう。」^(註4)

このように、1880年代後半は、人間関係と自らの絵画への評価に苦しんだ時期であったが、セ



図6 ポール・セザンヌ《ジャズ・ド・ブッフファンのマロニエの並木》1883-85年、油彩・カンヴァス、73×92cm、ミネアポリス美術館/Marronniers du Jas de Bouffan.



図7 ポール・セザンヌ《サント＝ヴィクトワール山》1885-95年、油彩・カンヴァス、72.8×92cm、バーンズコレクション/Mont Ste-Victoire



図8 ポール・セザンヌ《サント＝ヴィクトワール山と大松》1887年頃、油彩・カンヴァス、66×90cm、コートールドギャラリー/Mont Ste-Victoire et un grand pin

ザンヌは絵画制作においては、造形上の探究を諦めることはなかった。重ねられる筆触と色彩、斜めに規則的に置かれる筆、その特徴的な描法はこの時期に確かなものとなった。木々の描写においても成果を上げていた。《ジャズ・ド・ブッフファンのマロニエの並木》^(図6)などはその好例であろう。セザンヌの木々は、緩やかに静かに動めくようで、静的な動きであるにせよその人物画よりも、むしろ敏感に人間的な感情を湛えているかのようである。

他にも、この時期には、遠望する自然物に対して、その場所に点在する建物とともに、幾何学的な処理が進展した。モチーフの面的な把握と解体、そして、画面上での再構成が進み、後にキュビズムの画家たちが参考にしたセザンヌの絵画理論の醸成は間近に迫ったかのようであった。この時期に描かれたサント＝ヴィクトワール山の作例はまさにセザンヌの代表作である。^(図7)

ところが、当時のセザンヌ作品への一般的な評価は変わらず、極めて低調なものであった。次の事件もこのことを如実に物語っている。

1895年に、セザンヌは初めて故郷エクスExの芸術家団体展へ出品を要請された。しかし、出品作品^(図8)は、会場の扉の上という鑑賞に適さない場所に展示された。今日では、良くも悪くも美術館や画廊などの展示室をホワイト・キューブと呼称するように、絵画作品は白くフラットな平面に置かれてこそ、そのカンヴァス上での独立した空間を保持し、イリュージョン性を顕わにすると考えられる。しかも、この場所は、人々の出入りがある騒々しい場所であることから、鑑賞にそぐわないスペースであろうことは想像に難くない。地元の新聞誌面では、この作品の造形性は皮肉を込めて冷笑された。

「大きな松の枝から覗く青いサント＝ヴィクトワール山。この画家が見ているような自然があるならば、こんな単純な絵でも彼の名誉となるのだろう。」^(註5)

本作には、前掲に覆い被さる大松の配置から、後景のサント＝ヴィクトワール山を眺望する意図的な空間構成が見られる。確かにそれを実験的と看做すことはできるにせよ、この当時の記事による酷評は、セザンヌの絵画の特性をあくまでも伝統的な再現的空間描出とは異なるという視点だけで、蔑められたものに過ぎない。

一方で、この当時においても、セザンヌよりも少し後の世代の画家たち、ゴーギャンやベルナール、ゴッホら美術史上に大きな足跡を刻んだ画家たちにとっては、セザンヌの絵画は大いに称賛される対象であった。彼らは、パリのタンギー爺さんの画材店などでたまたま目にしたセザンヌの絵

画からも、不思議な魅力を敏感に読み取ったという。しかし、新たな造形性を追い求め、近代の美術概念を刷新して行くような一部の先鋭的な画家を除いては、その造形性へ理解を示すことはなく、あるいは何も気がつくことができないままで、このような冷酷な評価を下してしまうのであった。

それでは、セザンヌの革新は後の研究によって、どのように捉えられたのであろうか。

6. モダニズム絵画とセザンヌ

モダニズムの美術批評家として知られるクレメント・グリーンバーグは、モダニズムの本質を自己批判と定義した。近代とは、機械化、合理化の歴史である。言い換えれば、社会・文化の様々な事象が、その物の固有性を限定的に示すことで、人々によって系統立てて整理されて行くプロセスである。このことを美術の領域にあてはめてみれば、モダン・アートは「純粹さ」を求めて自己限定し、最終的に「平面性」「支持体の形」「絵の具の特性」の三つの要因へと還元されたと捉えられるのである。グリーンバーグは、それ以外の要因、例えば三次元性や文学性は放棄されると考えていた。

「マネの絵画が最初のモダニズム絵画になったのは、絵画がその上に描かれる表面を素直に宣言する、その効力によってであった。印象主義はマネに倣って、使用されている色彩がポットやチューブから出てきた現実の絵具でできているという事実に対して眼に疑念を抱かせないようにするために、下塗りや上塗りを公然と放棄したのだった。セザンヌは、ドローイングとデザインをキャンパスの矩形の形体により明確に合わせるために、真実らしさと正確さを犠牲にしたのだ。」^(註6)

これは、その主著である『モダニズムの絵画』(Modernist Painting, 1960)の著述である。グリーンバーグによれば、モダニズムは、芸術と文学だけに限定されず、文化全般に広がり、特徴的な傾向としてそれぞれに自己批判をしながら生成されると捉えられた。モダニズムの本質は、その領域の批判に際して、当該領域の方法を使うことであり、また、芸術の各領域の固有性は、芸術一般としてではなく、当該領域の固有性として顕わになるのである。その固有性こそ、ジャンルの媒体(medium)の性質に起因するものと考え、絵画を構成する制限は、古くは否定的なものとして解されたが、マネやセザンヌのように、モダニズム絵画では、肯定的なものと解されたのである。そして、絵画の固有性は、究極的には平面性(flatness)にあり、モダニズム絵画は平面性を強く志向するというのである。

また、グリーンバーグは、戦後のアメリカ絵画、特にジャクソン・ポロックの絵画が、完全に非対象的でオールオーバーな絵画へと至る過程を仔細に検証している。しかし、その後、完全な平面性に近づくミニマルアートが登場したことには否定的であった。グリーンバーグは美術におけるモダニズムをカントの哲学に照応するかのように、自己批判的傾向の激化と見做している。グリーンバーグは絵画を自己批判的に捉えると、平面性だけが絵画という芸術の固有の条件で、モダニズムの絵画は平面性へと向ったと分析したが、その上でグリーンバーグ自身も、モダニズムの絵画にはそれまでの絵画とは異なる視覚的なイリュージョン、つまり、三次元の空間を再現的に表現する伝統的な絵画空間とは異なるイリュージョンがあると考えたのである。

これに対して、ここまで論じてきたセザンヌの絵画は、伝統的な写実性を脱しながらも、筆跡を残す描法で、物の特性を強固に示そうとするものであった。すぐさま平面性に帰着することはな

く、あくまでも、伝統的写実とは異なる新たな独自の描法で、物の立体感と存在感を際立たせようと苦心したと言えよう。それならば、セザンヌの絵画とは、グリーンバークの論考によるモダニズム絵画の志向性とまさに一致するのである。セザンヌの絵画は、再現的イリュージョンを脱したことで絵画固有の平面性に対峙しながらも、新たに、平面上に一筆一筆の筆触から彩られたイリュージョンを導いたのである。だからこそ、セザンヌの絵画は、美術史上、近代の始まりの重要な作例と看做されるのであろう。重要な点は、伝統的な絵画のあり方を継承しつつも現実を再現するイリュージョン性からは離れ、画家の描いた痕跡を残す絵画としての固有の物質性を顕わにした新たなイリュージョン性への移行へと意識を傾けたことである。その彩りの変調が後の絵画をどのように変容させるのか。このことを、セザンヌが自覚していなかったはずはない。セザンヌの絵画に顕著な平面におけるあいまいな奥行き開放性は、おそらく感覚的にもたらされながらも、知性との両面から絵画固有の造形性を意識的に捉えることで結実に至ったのである。

他にも、グリーンバークは1951年に「セザンヌ」と題した重要な論考を遺している。ここでは、その概要を示すこととする。この論考では、まず、印象主義が光の表現とともに絵の奥行きを塞いでしまったことを指摘している。セザンヌは印象主義の色彩を放棄せずに再び空間を表そうとしたのである。しかも、制作においては自然のモチーフに任せてはいたものの、それではカンヴァス上での統一性は得られないと考え、自然を読み取ることを試みたのである。そのため、セザンヌはまず、モチーフの量塊と量感を獲得しようとしたと言えよう。既に述べてきたように、セザンヌは、伝統的な明暗法は避け、暖色や寒色の重なりによる筆触の肉付けを施したのである。

そして、グリーンバークはセザンヌの到達点を次のようにまとめている。

「彼の方法が、強力に推し進めた結果は、個性性と奥行きのイリュージョンを最大限に組織づけようとして彼が心に抱いていたものとは異なっていた。虚構の平面に従って虚構の奥行きへと入って行く各々の筆跡は筆でつけられた跡としての明白な性質ゆえにミディアムの物理的な現実と立ち返った。そして、その筆跡の形体と布置は、チューブから絞り出された絵具で覆われている平らな矩形の形体や位置を想起させた。」^(註7)

セザンヌの絵画は、自らの絵画或いは同時代の絵画を古大家の絵画と同様の永続的な価値にまで昇華させようという信念の下、三次元のイリュージョンを新たに装飾的な表面の効果に結び付けようと試みたが、それは結局のところ完全には実現はしなかったのかもしれない。しかし、後にグリーンバークが重要な指摘をしたように、むしろ、その成果は絵画固有の平面性として顕れたと言えよう。この意味において、近代の美術概念の新たな局面への出発点として、セザンヌを位置づけることができるのであろう。

7. おわりに ー晩年のセザンヌとセザンヌがもたらした美術概念ー

1895年、画商のヴォラールに認められ、セザンヌはパリのヴォラール画廊で個展を開いた。この個展には、旧交を保ったピサロ、印象派展から離れるきっかけとなったドガら、印象派の画家たちも訪れていた。さらに、ナビ派の若い画家たちの関心も集め、これを機会にセザンヌの評価は急速に高まった。その評価とともに、バルナールやドニらは、セザンヌに会うためにエクスを訪問するようになったという。

この時期、晩年の風景画は大多数がエクス近辺で描かれていた。やはり、サント＝ヴィクトワール山への造形的な関心は継続していた。^(図9)特にモチーフとしてビペミュスの石切り場を含んだ作



図9 ポール・セザンヌ《ビペミュスから見たサント＝ヴィクトワール山》1898－1900年、油彩・カンヴァス、65×81cm、ボルティモア美術館／Montagne Sainte-Victoire, vue de Bibemus

品なども特筆されよう。石切り場の人為的な垂直の壁は幾何学的な構造を示し、それと呼応するかのよう、山も空も自然の中に見出される幾何学的な形態として解体され再構成されている。画面を構成するものは正確な透視図法から導かれるイリュージョンの世界ではなく、動的な確固たるモチーフの関連性によるものと言えよう。他にも、晩年に描いたサント＝ヴィクトワール山は、体力的な問題とも関わり、アトリエの近くから遠望したものが多く、まるで雄大な地平に山が厳然と立ち現れるような画面構成の作品も見られる。このような作品で、セザンヌは自然の空間とカンヴァスの平面に向き合い自らの理想とする絵画を造形的に突き詰めることができたのであろうか。

本稿の最後に、ここまで述べてきたセザンヌの革新的な制作の価値を史実と学的論考とから今一度確認することとする。

1904年に、ベルナルへ渡されたセザンヌの手紙はセザンヌの没後に公表された。

「自然を円筒形と球形と円錐形によって扱い、遠近法のなかに入れなさい。」^(註8)

余りにも有名なこの一節は、没年の翌年1907年に、サロン・ドートンヌで開催されたセザンヌ回顧展の会期中にナビ派の画家エミール・ベルナルが公表したものである。そして、これと同じ内容がガスケの記録にも残されている。

「自然は円筒、球体、円錐をつかって処理すること。全体にパースペクティヴが与えられたならば、ある物体、ある面のおおのの側面がひとつの中心へ向っていること。地平線に平行した線は広がりをつくる、すなわち自然の一断面。」^(註9)

自然を描くためのこの一節は、瞬く間に絵画における抽象志向を示すものとして広く伝わり、ピカソやブラックがすぐさまセザンヌを起点にキュビズム誕生へとつなげたのである。後の画家たちだけではなく、セザンヌの生存中には、彼の作品はピサロやドガ、ゴーガン、ベルナルらの画家たちによって高く評価されていた。フォーヴィスムの画家アンリ・マティスも若い頃に《3人の水浴の女たち》を所有しており、後の作品《ダンス》への影響が認められる。マティスは、「セザンヌは私たちみんなの先生だ」^(註10)と称えていたのである。

このように、それまでの酷評による苦節の時期を経て、晩年に認められたその造形的な絵画上の革新は多くの画家の関心を集め、強い影響力を持つまでになった。没後翌年－1907年のサロン・ドートンヌにおけるセザンヌの大回顧展が20世紀絵画の新たな地平を切り開く重要な契機になったことはよく知られるところである。その後、20世紀の美術家にとってもセザンヌの存在は計り知れないものであった。カンディンスキーやマレーヴィチ、果ては1960年代以降のミニマル・アートの美術家に至るまで、セザンヌの絵画に対する興味と関心は、モダニズムの文脈において連綿と続いたのである。

文学性の排除と造形性の探究から始まったセザンヌの絵画は、グリーンバーグの言に沿ってみれば、絵画にとって固有の平面性を導いたと言えよう。そして、固有の平面性に向き合いながら、独自の方法で物の立体感と存在感を導くことを試み続けたのである。セザンヌがもたらした美術概念からは、ルネサンス以降、西洋美術の基軸となっていた三次元の厳格なイリュージョンは見られな

い。重ね塗りの筆跡は物質としての絵画を顕わにするが、そこには強固なモチーフの色彩とフォルムとが共鳴しながら立ち現れるのである。このような考察から、近代の美術概念の新たな局面への出発点として、セザンヌを位置づけることができるであろう。しかし、本稿で論じたグリーンバーグの批評は美術概念を捉える上で核心を突きながらも、あまりにもモダニズム論の文脈において抽象絵画とモダニズムの傾向に密着しすぎていたとも言えよう。セザンヌは伝統的な肉づけや明暗法や遠近表現に制作上とられ続けたいないが、これらの絵画技法を無効化するために制作を続けたのではない。この点はモネら印象派の画家たちについても同様であろう。いずれも既成の常識にとられず、モチーフの造形性と絵画表現とを徹底的に探究することで、結果、革新的な作品が導かれ、新たな美術概念の形成につながってきたのである。

「セザンヌが描こうとしていた世界の瞬間、それはずっと以前に過ぎ去ったものではあるが、彼のカンヴァスはわれわれにこの瞬間を投げかけ続けている。そして彼のサント・ヴィクトワールの嶺は、世界のどこでも現れ、繰り返し現れて来よう。(中略) 本質と実存・想像と実在・見えるものと見えないもの、絵画はそういったすべてのカテゴリーをかきまぜ、肉体をそなえた本質、作用因的類似性、無言の意味から成るその夢の世界を繰り返すのである。」^(註11)

これは、哲学者のメルロ＝ポンティによるセザンヌ評である。セザンヌが物の形や色彩や空間を認知して画面を再構成し直す過程は、知覚の現象学者にとって無関心でいられない性質のことであろう。しかも、この考察は、現実の空間の再現的な写実とは異なるセザンヌにおける絵画平面の世界を称賛するものである。まさに、モダニズムに即した絵画の固有性や近代における美術の自律的なあり方を想起させるものである。セザンヌの絵画世界は、描かれたモチーフの確かな存在感に支えられることで、美術作品としての本質的な永続性を導き出したかのようである。

註

- 1 ガスケ『セザンヌ』與謝野文子訳、岩波文庫、2009年、p.263
- 2 Lettre à Pissarro du 2 juillet 1876 in John Rewald Cézanne. Correspondance, Paris, Grasset. 1978, p.152
- 3 E・H・Gombrich, "The Story of Art: In search of new standards" (first published 1950), phaidon, pocket edition, 2006, p.418／邦訳、E・H・ゴンブリッチ『美術の物語』「新しい基準を求めて」、ファイドン、2011年、p.416
- 4 Joris-Karl Huysmans, "Trois peintres: Cézanne, Tissot, Wagner," La Cravache (4 août 1888), in Exh, cat., Cézanne, Paris: Réunion des musées nationaux, 1995, p.28
- 5 Marcel Provence, Le Cours Mirabeau: trois siècles d'histoire 1651-1951, Aix-en-Provence: Éditions du Bastidon Antonelle, 1976, p.296
- 6 Clement Greenberg, "Modernist painting, Forum Lectures: The Visual Arts in Mid-century America," Voice of America, 1960／邦訳、クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評撰集』「モダニズムの絵画」藤枝晃雄訳、2005年、p.64
- 7 Clement Greenberg, "Art and Culture critical essays: Cézanne" (first published 1951), Beacon Press, 1992, p.55／邦訳、クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評撰集』「セザンヌ」藤枝晃雄訳、2005年、p.196
- 8 P. Cézanne, : Correspondance, recueillie par J. Rewald, Paris, 1937, p.259／邦訳『セザンヌの

- 手紙』池上忠治訳、筑摩書房、1967、pp.236-237
- 9 前掲、ガスケ『セザンヌ』、p.243
- 10 Cited in Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris : Hermann, 1972, p.84.／邦訳『画家のノート』二見史郎訳、みすず書房、1978年、p.97
- 11 M・メルロ＝ポンティ『眼と精神』滝浦静男、木田元訳、みすず書房、1966年、p.268

参考文献（※引用文献は除く）

- 1 John Reward, "Cezanne : A biography" Abradale Press, 1990
- 2 Lawrence Gowing, Mary Anne Stevens, Gotz Adriani, John Reward, "Cezanne : The Early Years 1859-1872" Musée d'Orsay, Harry N Abrams, 1988
- 3 John Reward, "Cézanne the watercolors : A catalogue raisonné" Little, Brown and Company, 1983
- 4 「ユリイカ第44巻第4号 セザンヌにはどう視えているか」編集山本充、青土社、2012年
- 5 クルト・レオンハルト『セザンヌ』岡村奈保訳、パルコ美術新書、1996年
- 6 ジェームズ・H・ルービン『岩波世界の美術 印象派』太田泰人訳、岩波書店、2002年
- 7 ギィ・コジュバル、カロリーヌ・マチュー、南雄介、宮島綾子、横山由季子、岩瀬慧『印象派の誕生－描くことの自由－オルセー美術館展』国立新美術館、2014年
- 8 ドニ・クターニュ、マリリーヌ・アサンテ・ディ・パンツィットロ、ミシェル・フレッセ、フィリップ・セザンヌ、長屋光枝、工藤弘二『セザンヌーパリとプロヴァンス』国立新美術館、2013年
- 9 新畑泰秀、木村絵理子、片多祐子、笥名真、久米淳之『セザンヌ主義―父と呼ばれる画家への礼賛』横浜美術館、北海道立近代美術館、2008年